



PROJECT MUSE®

La herencia de la *commedia dell'arte* italiana en la
conformación del personaje de Juan Rana

Francisco Sáez Raposo

Bulletin of the Comediantes, Volume 56, Number 1, 2004, pp. 77-96 (Article)

Published by Bulletin of the Comediantes

DOI: <https://doi.org/10.1353/boc.2004.0021>



2004
No. 1 **56** Bulletin of the
Comediantes

➔ For additional information about this article

<https://muse.jhu.edu/article/390716/summary>

LA HERENCIA DE LA *COMMEDIA DELL'ARTE* ITALIANA EN LA CONFORMACIÓN DEL PERSONAJE DE JUAN RANA

FRANCISCO SÁEZ RAPOSO
Vanderbilt University

No deja de resultar llamativo y sorprendente el hecho de que no exista una relación proporcional entre el número de trabajos que tienen como tema central la *commedia dell'arte* italiana y la relevancia e influencia que este fenómeno teatral ha tenido en la escena europea desde la segunda mitad del siglo XVI. Son muchas las citas y referencias que sobre este género se pueden encontrar, habiéndose establecido, casi como un lugar común obligatorio, la mención a la importancia que tuvo en la conformación del teatro áureo español. Sin embargo, dichas alusiones suelen producirse de soslayo, de manera tangencial, y no en demasiadas ocasiones se han producido estudios en detalle sobre una corriente dramática que influyó en la manera de concebir y escribir teatro que tuvieron Cervantes, Lope, Shakespeare, Molière o Goldoni, sólo por mencionar un grupo selecto de autores.

Como no podía ser de otra manera, la *commedia dell'arte* también dejó su huella en el teatro breve barroco español, siendo, de hecho, mucho más perceptible el influjo italiano en este género que en el de la comedia a la que este tipo de piezas acompañaba. Dicho vestigio es claramente perceptible en la temática de las piezas y en los personajes que pululan por ellas,¹ y, por consiguiente, gran parte de los aspectos concomi-

tantes al personaje específico de Juan Rana pueden ser trazados a partir de aquéllos de los que hacían gala algunos de los personajes *Dell'arte*, ya que, como sugería Bergman, el gran triunfo de Cosme Pérez, actor que lo concibió y dio vida durante más de cuarenta años, "[...] fue la creación de una nueva máscara cómica, comparable a las de la *commedia dell'arte* italiana [...]" (Bergman 519). La estudiosa apoyaba su argumento alegando que "la máscara se interpone entre el actor y el papel. Cosme Pérez no hace el alcalde o el médico, sino que hace Juan Rana, y Juan Rana a su vez hace el alcalde, etc., con una extraordinaria conciencia de sí mismo" (133-34), fenómeno paralelo al que experimentaban algunos de los personajes *Dell'arte*.

No se sabe con exactitud cuán largo fue el periodo de gestación de este estilo teatral, pero ya en el primer tercio del siglo XVI nos topamos de repente con él en Italia para conocer sólo unas décadas más tarde, es decir, hacia mediados de siglo, su plena madurez. Su propagación por toda Europa fue espectacular, debido a la afición que le tomaron tanto las clases sociales más populares como la aristocracia y los reyes; tanto el pueblo llano iletrado, como los grandes artistas e intelectuales. Las compañías de comediantes viajaron de uno a otro confín de Europa, desde Portugal a la corte de los zares de Rusia, pasando por las Islas Británicas. Su influencia en otras artes plásticas como la pintura y la escultura es importantísima, y su pervivencia, a pesar de los vaivenes de la historia, deja su rastro hasta nuestros días no sólo en los espectáculos de títeres y marionetas; no sólo en las actuaciones de los mimos; no sólo en algunos números cómicos circenses, sino también en algunas compañías o movimientos teatrales del siglo XX que intentaron, normalmente con muy buena acogida tanto de público como de crítica, rescatar y resucitar, aunque sólo fuera con carácter circunstancial, el antiguo espíritu de las representaciones de los cómicos *Dell'arte*. Por lo tanto, nos encontramos, sin ninguna duda, ante uno de los fenómenos dramáticos más importantes de la historia del teatro universal del que bebieron y se empaparon, como ya mencionamos con anterioridad, algunos de los dramaturgos más importantes de todos los tiempos.

Aunque, como todos sabemos, las generalizaciones siempre resultan, paradójicamente, parciales, limitadoras e incompletas, sin embargo, siempre que se piensa en la *commedia dell'arte* suelen venir a la cabeza tres de sus características principales y más conocidas sobre las que vamos a tratar a continuación.

En primer lugar, la improvisación.² Aunque como acabamos de indicar, es peligroso generalizar y pensar que este tipo de representaciones nunca tuvo un texto fijo (aunque solamente estuviera esbozado) y siempre fueron improvisadas (de hecho con el paso del tiempo cada vez fueron más numerosas las partes escritas para ser memorizadas durante la representación),³ lo cierto es que durante su periodo de máximo esplendor y podríamos decir de “pureza,” es decir, durante toda la segunda mitad del siglo XVI, el arte de los actores en estas representaciones era, fundamentalmente, improvisado. No debemos olvidar que el nombre de *commedia dell'arte* se empezó a utilizar para denominarla sólo a partir del siglo XVIII, ya que en esta primera época era conocida como *commedia all'improvviso*⁴ o *commedia a soggetto*, nombres ambos que hacen hincapié en esta característica de repentizar a la que estamos aludiendo. Aunque los actores solían tener memorizados una serie de monólogos con un contenido, podríamos decir, universal (es decir, que podrían utilizarse como comodines en determinadas ocasiones sin que tuvieran relación alguna ni con las palabras ni con las acciones de los otros personajes y sin que el desarrollo general de la obra se resintiera), lo habitual era que los actores y las actrices tuvieran una cultura literaria vastísima a la que podían recurrir en plena improvisación interpretativa. Podemos imaginar, por lo tanto, el altísimo grado de compenetración que este tipo de técnica requeriría entre ellos.

En segundo lugar, habría que citar la utilización de máscaras en la representación. Una vez más, hay que señalar que aunque no todos los personajes requerían el uso de una, sí la mayoría, e, indudablemente, esta práctica se convirtió en uno de los factores que les permitieron sobrevivir a lo largo de los siglos y que les han hecho plenamente reconocibles hasta nuestros días. Aunque la valoración artística que se ha dado a este uso ha sido dispar a lo largo del tiempo y de las modas (como siempre suele ocurrir), sin embargo, la crítica moderna parece estar de acuerdo en considerarla como una práctica bastante compleja que requiere para una ejecución satisfactoria un gran dominio de las técnicas interpretativas.

Por último, estarían los personajes fijos que se repiten de una obra a otra. Un rasgo definitivamente único de este teatro era la aparición de los mismos personajes (o quizás si no exactamente iguales, sí mínimamente modificados) una y otra vez sobre el escenario. Los actores se especializaban en la interpretación de un personaje determinado al que transmitían toda una serie de características propias que con la evolución producida

por su madurez interpretativa, creaban unas figuras completamente únicas de características irrepetibles e intransferibles. A pesar de que hay casos documentados de actores que cambiaron su personaje, sin embargo, lo habitual era que dedicaran toda su carrera a interpretar el mismo. Esto dio lugar al hecho de que en algunas ocasiones hubiera actores que “no se atrevieran” a interpretar el papel que ya había dejado consolidado otro compañero y prefirieran crear una variante de dicho personaje simplemente cambiando alguna de sus características distintivas y, por supuesto, el nombre. Esto queda excelentemente documentado y ejemplificado en la canción titulada *L'Arlichino*, escrita en 1718 por Giorgio Maria Rapparini, donde se nos presenta un listado de los diferentes nombres con los que a lo largo del tiempo se conocieron las variantes que existieron de dicho personaje:

Arlecchino, Truffaldino
sia Pasquino, Tabarrino,
Tortellino, Naccherino,
Gradellino, Mezzetinno.
Polpettino, Nespolino,
Bertolino, Fagiolino,
Trappolino, Zaccagnino,
Trivellino, Traccagnino.
Passerino, Bagattino,
Bagolino, Temellino,
Fagottino, Pedrolino,
Frittellino, Tabacchino. (citado en Nicoll, *World* 69)

Éstos son, en definitiva, los tres rasgos distintivos que más influyeron en el teatro breve español de la época. A partir de ellos se puede intentar apuntar una serie de características que, sin duda, debieron influir en la formación de la idiosincrasia del personaje de Juan Rana, no directamente, ya que habría que salvar un hueco temporal de casi medio siglo, sino a través, seguramente, de los rasgos que de esta corriente italiana heredó principalmente el nuevo teatro nacional ideado por Lope de Vega.

Sobre el canal de unión o transferencia que transmitiría la influencia de la *commedia dell'arte* a la escena española, habría que hacer mención a la importancia que tuvo la impronta que los actores italianos de gira por la Península Ibérica dejaron en el público español. Aunque existen noti-

cias sobre la presencia de compañías de cómicos italianos desde la primera mitad del siglo XVI (en concreto, la compañía de Il Mutio, a la que parece ser que se unió Lope de Rueda participando en las celebraciones del Corpus de Sevilla ya en 1538), no fue hasta 1574, o quizás un poco antes, cuando un personaje verdaderamente transcendental llevó, junto a su compañía, por primera vez a España las máscaras de la *commedia dell'arte*. Se trataba de Alberto Naselli, alias Zan Ganassa, que pasaría la mayor parte de su vida profesional actuando allí, contando, hecho éste extremadamente excepcional, con el afecto, la admiración y el aplauso de todo tipo de públicos: desde el pueblo llano, que se agolpaba en plazas públicas o corrales de comedias, hasta el propio rey Felipe II, pasando por las mismísimas jerarquías eclesiásticas. La figura de Naselli es muy importante para nosotros, ya que, como apuntaba Evangelina Rodríguez, “[...] logrará la simbiosis del actor-persona con el actor-máscara (Arlequín) en una suerte de total identificación que recuperaremos en la península años más tarde con la figura de Cosme Pérez o «Juan Rana»” (109).

Casiano Pellicer refería sobre las prácticas escénicas del cómico italiano y su grupo que

[...] representaban comedias italianas, mímicas por la mayor parte, y bufonescas, de asuntos triviales y populares. Introducían en ellas las personas del Arlequino, del Pantalone, del Dotore. Hacían los volatines, los títeres, juegos de manos y tal vez volteaba un mono. (I, 53)

La popularidad que alcanzó, por lo tanto, durante su vida y que conservó tras su muerte fue considerable. El calado que debió dejar en la sociedad española puede deducirse perfectamente de las abundantes referencias que sobre él podemos encontrar en obras literarias, fundamentalmente de Lope de Vega,⁵ y en el hecho de que durante mucho tiempo su personaje apareciera convertido en el de un tipo carnavalesco. Todavía hacia 1610 (casi treinta años después de sus últimas actuaciones), refiere John Falconieri que los ancianos españoles recordaban a Ganassa como un actor que

[...] abundaba en actos ridículos, que era de maneras graciosas y tan modesto que cualquier espectador virtuoso recibía gran

placer escuchándole, de modo que, diestramente se ganaba el afecto de los auditorios. (XI, 34)

Pero la dimensión de la figura de Naselli trasciende los límites del escenario propiamente dicho para erigirse en el gran modernizador del espectáculo teatral y de las compañías de representantes en España. Este actor, por una parte, emprendió una profunda y completa renovación del Corral de la Pacheca, ya que éste no sólo se encontraba totalmente obsoleto para las avanzadas técnicas representativas italianas de la época, sino que además no estaba lo suficientemente acondicionado para soportar las inclemencias del tiempo.⁶ Por otra, proporcionó el enorme impulso económico que el Corral del Príncipe, también en Madrid, necesitaba para ser construido en el año 1583. Además, regularizó la profesionalización de las compañías teatrales a través de contratos que estipulaban los derechos, las obligaciones, los sueldos, etc., de cada uno de sus miembros y consiguió la obtención de una licencia firmada por el propio Felipe II por la que se permitía a su compañía el privilegio de representar en dos días laborales durante la semana, aparte de los domingos y días festivos que estipulaba la ley. Como vemos, la envergadura de la figura de Alberto Naselli dejó su huella en todos los ámbitos del mundo teatral español de la época.⁷ La extraordinaria acogida que dispensó el público madrileño a Naselli abrió la puerta a la posterior llegada de otros actores italianos a España, como fue el caso de Steffanello Bottarga,⁸ que recorrió varias ciudades (Valencia, Sevilla, Valladolid y Madrid) desde 1580 y Tristano y Drusiano Martinelli que bajo la denominación de *I confidenti* permanecieron en Madrid en 1587-88.⁹

Se crearon un gran número de diferentes personajes que fueron apareciendo sobre los escenarios *Dell'arte*, aunque sólo nos vamos a centrar en el pequeño grupo del que, en nuestra opinión, más peculiaridades pudo heredar Rana.

El primero de ellos sería Pantalone, cuyo apellido es Dei Bisognosi (es decir, "de los menesterosos"), y que casi siempre aparece apodado como Il Magnifico. Se trata de un personaje de origen veneciano siempre, y de profesión mercader la mayoría de las veces. Allardyce Nicoll lo definió certeramente como "the old father, the greedy merchant, the doting husband, the silly guardian, the aged counsellor" (*Masks* 253). Cabeza de familia, lo caracteriza su avaricia, su sordidez y su tremenda facilidad para enamorarse de mujeres mucho más jóvenes que él que, muchas

veces, lo dejan en ridículo con motivo de su frecuente impotencia sexual. Cuando aparece casado con estas mujeres, “su joven esposa, le pone los tradicionales cuernos y aun lo acusa de toser, de roncar, de escupir y de existir” (Arróniz 248).

El segundo de los personajes de los que se tomarían características para la creación de Juan Rana sería Il Dottore, cuyo nombre completo era el de Plusquamperfetto Dottore Graziano, apellidado Baloardo (que quiere decir “zopenco”) y que casi siempre aparece acompañando a Pantalone sobre el escenario, hasta el punto de que en ocasiones éste toma algunas de las características de aquél. Con una posición socio-económica bastante elevada, al igual que Pantalone, es natural de la ciudad de Bolonia. Aunque en la prestigiosa universidad de esta ciudad ha estudiado durante innumerables años, sin embargo, posee una enorme insolencia y orgullo en su ignorancia, lo que provoca que prácticamente todo el mundo se burle de él. Posee infinitos títulos de hombre de letras: cabalístico, diplomático, médico, gramático, etc., aunque aparece muy frecuentemente como un experto en leyes. Se trata de un personaje mucho menos dinámico que el anterior y que basa toda su fuerza dramática en el discurso, generalmente vano e intranscendente. En el *Calendrier historique des théâtres*, escrito en 1751, se describe este papel de la siguiente manera:

[...] that of a pedant, of a perpetual babbler who cannot open his mouth without uttering a sententious saying or dragging in some Latin expressions. (citado en Nicoll, *Masks* 257)

Las peculiaridades discursivas que mejor lo definen se podrían resumir en los siguientes tres puntos: (1) No puede evitar nunca dar su opinión sobre cualquier asunto, sea el que sea, aunque no sepa absolutamente nada sobre el mismo. (2) Está convencido de poseer un bagaje sobre cultura clásica tan vasto, que le resulta completamente imposible pensar o hablar de una manera simple y lógica. (3) Por último, suele estar predispuesto a expresar las cosas más obvias a través de interminables circunloquios contruidos en una jerga macarrónica que terminan siendo completamente ininteligibles para cualquier persona, a excepción de él mismo, claro.

Como ya señaló Javier Huerta, este personaje se transfigurará en los géneros breves del teatro español en la figura del sacristán, “máscara,”

dice él, “ésta sí, genuina del teatro breve español” (790). Resulta verdaderamente interesante el hecho de poder encontrar al personaje de Juan Rana desempeñando ambos papeles, el de doctor y el de sacristán, donde se pueden reconocer muy fácilmente todas estas características que acabamos de exponer.

En la obra *Le cento e quindici conclusioni in ottava rima del Plusquamperfetto Dottore Gratiano Partesana de Francolin*, escrita en 1587, se pueden encontrar reunidos la selección de sus más sesudos aforismos, entre los que estarían, como muestra, los siguientes:

La rosa florecida tiene flor.
El hombre que camina no está muerto.
Un hambriento tendrá mucho apetito.
Un ferrarés no será mantovano.
El que no va adelante queda atrás, etc.

O sentencias “tan profundas” como la siguiente:

Mucho ayuda a la salud del cuerpo el estar sano, lo que anota Galeno cuando dice:
Si quieres estar sano, no te enfermes. (citado en Uribe 61)¹⁰

Otro personaje cuyas características pueden observarse reflejadas también en algunas de las piezas que protagonizó Juan Rana sería el de Il Capitano, conocido bajo toda una serie de nombres siempre sonoros y rimbombantes que hacen alusión a su carácter belicoso y fanfarrón, como por ejemplo, Capitano Spavento della Valle Inferna, Capitano Rinoceronte, Capitano Coccodrillo, Capitano Mala-Gamba, Capitano Matamoros, Capitano Terremoto, Sangue e Fuoco, etc. Se trata de un personaje conectado directamente con el *Miles Gloriosus* de Plauto que se caracteriza por vivir dentro de un mundo imaginario que él mismo ha creado en torno a su propia persona, un mundo en el que él aparece como un soldado siempre victorioso, siempre valeroso, que infunde terror a sus adversarios, que no tiene parangón en cuanto a sus hazañas bélicas, que no puede evitar enamorar a todas las mujeres con las que se cruza, etc. En resumidas cuentas, un mundo completamente diferente a su verdadera realidad vital. Aunque su patria podía variar, normalmente era español (era habitual la mezcla de italiano con frases o expresiones españolas en

sus discursos), y parece seguro que en su creación se tuvieron muy presentes las características prototípicas de los soldados españoles que en aquella época solían estar de campaña en la Península Italiana. No podemos evitar caer en la tentación de reproducir aquí la muy curiosa recomendación que Andrea Perucci en su obra *Dell'Arte rappresentativa, premeditata ed all'improvviso* (publicada en 1669 en Nápoles, y que es clave para el estudio y la comprensión de la *commedia dell'arte*) da a los actores que vayan a interpretar este papel, sobre todo en España o ante público español. Dice lo siguiente:

Quando si fa [il Capitano] in spagnuolo bisogna farlo con decoro, perchè questa nazione, per ogni verso gloriosa, non patisce esser derisa come lo soffrono l'altre, facendosi deridere i napolitani per sciocchi e linguacciuti, i bolognesi per ciarlani, i veneziani per ridicoli, i francesi per ubriachi, i siciliani per garruli e contenziosi, senza alterarsi, anzi ne godono. Ma lo spagnuolo riderà nell'ascoltare le bravure, ma non vuol vedere nella parte d'un soldato, codardie. (citado en Nicoll, *Masks* 248 nota a pie de página)¹¹

Por último, existía también todo un grupo de personajes que a pesar de estar perfectamente diferenciados entre sí, se englobaban bajo el nombre genérico de *zanni*, es decir, los criados o sirvientes. Aunque como tales deberían ocupar un papel secundario dentro del desarrollo de la trama de la representación, es precisamente esa característica la que les proporciona la libertad necesaria para realizar sobre las tablas todas las bufonadas, extravagancias, groserías y locuras que se les podían pasar por la imaginación. Normalmente aparecían siempre en parejas, caracterizado uno como astuto, pícaro e inteligente y el otro como tonto e ingenuo que será la víctima de la mayoría de las burlas y bromas de aquél. Mediante esta dualidad o desdoblamiento del personaje (se podría afirmar que estamos ante dos facetas diferentes de una misma figura), lo que se pretendía era buscar un efecto cómico, a veces hilarante, en el público, a través de escenas de intriga ridícula o equívoco. Con el paso del tiempo y debido a todas estas peculiaridades, fueron contando cada vez más con la simpatía de unos espectadores que encontraban en sus irreverencias, en muchas ocasiones completamente desmedidas, una verdadera válvula de escape cimentada en la transgresión que esto suponía ante las férreas estructuras

socio-moral-religiosas de la época, con lo que estos personajes terminaron apoderándose de la comedia.¹²

Son muchos y muy famosos los personajes que pertenecieron al grupo de los *zanni*. Podríamos citar a Arlecchino (posiblemente, el más famoso de todos ellos), a Brighella, a Pedrolino (origen del Pierrot francés del siglo XVIII), a Scapino, a Flautino, a Scaramuccia, a Mezzetino y a muchos otros. Pero, sin duda, el que más nos interesa a nosotros en estos momentos es Pulcinella, con el que Juan Rana comparte bastantes analogías.¹³ Personaje de origen napolitano, ha conseguido imponerse al paso del tiempo y se ha convertido en el personaje *Dell'arte* que ha gozado de mejor salud a lo largo de estos últimos trescientos años (o quizás muchos más, pues aún no hay consenso a la hora de decidir si este personaje se creó originariamente en el Renacimiento o simplemente fue en esta época cuando se tomaron una serie de características de algunos personajes dramáticos que ya existían desde mucho tiempo antes—algunos incluso desde la Antigüedad Clásica—para refundirlos y reformularlos en su nacimiento). Se piensa que su nombre puede provenir bien de la derivación de la palabra *pulcino*, que significa “polluelo,” o bien de *pulce* (pulga), “por su mordacidad, sus agudezas y saltos imprevistos” (Uribe 63). Gracias a su versatilidad ha logrado sobrevivir hasta nuestros días, pudiéndosele encontrar todavía pululando por los teatritos de títeres y marionetas. Aunque hay varios actores a los que se adjudica la paternidad de Pulcinella, lo más probable, tal y como nos indica el actor Pier Maria Cecchini en su obra *Frutti delle moderne comedie et avisi a chi le recita* (publicada en Padova en el año 1628), es que el actor que creó este personaje fuera Silvio Fiorillo, nacido en torno a 1560 y que lo popularizó en la segunda década del siglo XVII. Estaríamos, por tanto, ante alguien estrictamente contemporáneo de Cosme Pérez, actor que creó el papel de Juan Rana y que se subiría por primera vez sobre un escenario (aunque sin interpretar todavía dicho personaje) por los mismos años en que Fiorillo se hizo famoso como Pulcinella.

Se trata, además, de la única figura que, aparte de las lógicas modificaciones que sufrían los personajes con el paso del tiempo, fundamentalmente en su indumentaria, desarrolló dos aspectos y dos vestimentas totalmente diferentes entre sí. Durante los primeros años de su existencia le encontramos vistiendo el típico traje completamente blanco y muy holgado de los *zanni* o criados, que sólo se vio mínimamente modificado por la largura de las mangas o por la altura de su gorro de forma cónica. Sin

embargo, más tarde su apariencia física sufrió un cambio muy marcado, ya que se le representó con una joroba y una gran barriga, mientras que su vestido se transformó completamente en una especie de chaqueta o camisa y unos pantalones adornados con cordones o cintas, a los que habría que añadir un gorro también de forma cónica. La explicación de esta dualidad seguramente habría que buscarla en el mismo nacimiento del personaje, ya que sus dos padres (Maccus y Bucco, personajes de la comedia atelana) tenían caracteres bastante diferentes entre sí: aquél era agudo, despierto, impertinente; éste, adulador, tímido, mentecato, jactancioso. Su media máscara siempre tuvo una enorme nariz aguileña, una frente estrecha y una prominente verruga encima de una de sus cejas. A pesar de lo que pudiera parecer por su aspecto, se presentaba sobre las tablas como un tipo bastante ágil que basaba parte de su juego escénico, precisamente, en el marcado contraste que se produciría entre estados de inmovilidad absoluta seguidos, de improviso, por movimientos de una rapidez increíble, creando en su conjunto situaciones que lindaban con la demencia.

Cecchini, en la obra antes citada, refiriéndose a él decía:

Este gustosísimo hombre ha introducido una disciplinada torpeza que conviene a su primera aparición para hacer huir la melancolía que inspira, o al menos para concentrarla y relegarla por algún espacio de tiempo. Dije disciplinada torpeza porque él realiza un cuidadoso estudio para pasar de los términos naturales y mostrar un necio no muy lejano de un loco, y un loco, que se acerca a un sabio [...]. (citado en Uribe 64)

Otra de las características más importantes que le definían era la mordacidad del lenguaje que empleaba, constituyendo esto, uno de los rasgos que más atraían al público. Allardyce Nicoll hacía el siguiente comentario a propósito de este rasgo:

The chief quality of his speech seems to have consisted in a kind of stupid wit or witty stupidity essentially gross and vulgar, which often expressed itself by crude similes wherein the finer emotions and things of the spirit were brought down to crass earth; the Neapolitan audiences were not interested in his character; rather they delighted in listening to the gross blun-

derings and crude comparisons uttered in a diversity of circumstances, and never worried although one day Pulcinella came forward as a cowardly credulous fool and the next as a bold, vicious and successful rogue. (*World* 87)

Y este último aspecto señalado, su tremenda versatilidad, es el que le termina de “hermanar” definitivamente con Rana. Mientras que el resto de personajes de la *commedia dell’arte* cumplen con un papel y un estatus fijo dentro de las representaciones, independientemente, como no, de los cambios provocados por la madurez que el actor que encarnaba al personaje le transfería, Pulcinella no se ve únicamente afectado por estas transformaciones, sino que representa, sin salir de su propia condición, toda una variedad de papeles diferentes. A pesar de que lo habitual era que interpretara el papel de un criado, fueron muchas las ocasiones en las que interpretó a un campesino, un panadero, un mercader de esclavos, un ventero o posadero, un enamorado, un magistrado, un poeta o un pintor, un padre de familia o, incluso, rizando el rizo, podría interpretarse a sí mismo apareciendo como dos personajes en el escenario. Toda esta serie de paralelismos conducen a estas dos figuras a un estadio de complejidad interpretativa bastante difícil de equiparar, ya que no debemos olvidar que los actores no interpretaban directamente los papeles antes mencionados, sino que interpretaban a Pulcinella o a Juan Rana y una vez metidos en su piel y a través de ellos (con todas sus características y psicología propias), tenían que dar vida a dichos roles, es decir, eran capaces de asumir funciones y papeles diferentes a través de estas dos máscaras. Resulta muy evidente comprobar este transformismo proteico echando un simple vistazo al título de algunos de los entremeses que se centran en la figura de Juan Rana, como por ejemplo: *Juan Rana casado*, *Juan Rana comilón*, *El casamentero*, *El doctor Juan Rana*, *El toreador*, *Juan Rana poeta*, *Los dos Juan Ranas*, etc.

En otro orden de cosas, el carácter multidisciplinar de la *commedia dell’arte* nos proporciona la oportunidad única de poder encontrar una gran cantidad de equivalencias entre el asunto tratado en algunas de las piezas que fueron escritas para Juan Rana y el que aparece tratado en otras artes plásticas, fundamentalmente la pintura, que tiene como protagonistas a personajes *Dell’arte*, en especial a Arlequín, sujeto predilecto de inspiración para muchos artistas. Debemos suponer que en la mayoría de los casos estos asuntos estarían inspirados en situaciones vistas

sobre un escenario. La serie podría ser muy larga, pero por mencionar sólo algunos ejemplos de ilustraciones que acompañaron a las explicaciones sobre la puesta en escena de sus respectivos *scenarii*, citaremos *Pantalone y su gemelo*, *Los gemelos Trappolinos* (reproducidos en Nicoll, *World* 53 y 137),¹⁴ *Grupo de Pulcinellas*, pintura de Giovanni Domenico Tiepolo (88) o *Concierto de Pulcinellas*, en el que todos los músicos, representados en una cerámica napolitana del siglo XIX, son el mismo personaje (Sartori y Lanata 133). El propio Tiepolo realizó una serie completa sobre la vida del personaje en el que podemos encontrar, por ejemplo, la celebración de unas fiestas en las que todos los personajes representados (incluidos perros bailarines) aparecen caracterizados como Pulcinella (Esrig 101). En el caso de *Pulcinella dentro y fuera del escenario*, grabado del siglo XVII (Duchartre 219), existe el interés añadido de encontrar al personaje ya no sólo junto a su doble, sino sufriendo una auténtica pérdida de su identidad, ya que se ha traspasado la barrera escénica que diferencia la realidad de la ficción. Esa falta de delimitación entre la persona y el personaje fue también uno de los rasgos más llamativos de la carrera de Juan Rana-Cosme Pérez, que se convirtió en todo un filón a la hora de crearle situaciones escénicas.¹⁵ Como vemos, estas representaciones estarían relacionadas con las piezas en las que se juega con la dualidad (o incluso multiplicidad) de Juan Rana, como es el caso de *Los dos Juan Ranas*, en el baile de *Los Juan Ranas* o en *El sacristán Berenjeno*, por ejemplo.

Relacionados con la capacidad de Juan Rana para meterse en la piel de otros personajes (torero, médico, volatín, pescador, casamentero, ventero, etc.) sin perder sus propias particularidades, encontramos, por ejemplo, un grabado realizado en 1758 por P. Tanjé da C. Troost titulado *Arlequín mago y barbero* (Sartori y Lanata 113), u otras representaciones que le muestran como mercader de joyas, emperador de la luna, como Diana (Duchartre 126), doctor, amante, marido, o como un funambulista (Esrig 188).

La glotonería con la que se representa a algunos de los personajes *Dell'arte*—*Arlequín comiendo* (Nicoll, *World* 147), *Pulcinella está enfermo de comer y beber mucho pero continúa con su misma dieta*,¹⁶ etc.—tiene su remedo en obras como *Juan Rana comilón*, *El hidalgo. Primera parte*, *Las fiestas del aldea* o *La Zarzuela*.

Otra de las circunstancias de las que más partido sacaron los entremesistas que escribieron piezas para Rana fue recrearse con el halo de

ambigüedad sexual que rodeó al actor después del encarcelamiento que sufrió en 1636 acusado de prácticas sodomíticas (Serralta; Thompson). Aunque esto originó la creación de piezas que basan su carga cómica en el travestismo del personaje (muy carnavalesco, por otro lado), como por ejemplo, *Juan Rana mujer*, *La boda de Juan Rana* o el sainete final de la comedia *Eurídice y Orfeo* titulado *Fiestas bacanales*,¹⁷ el punto culminante se produjo cuando éste apareció no ya vestido como mujer, sino directamente representando este papel y experimentando en carne propia la posibilidad, privativa de dicho sexo, de concebir y alumbrar. Eso es lo que se pone en escena en la obra de Pedro Francisco Lanini *El parto de Juan Rana*, el momento mismo del parto de su hijo Juan Ranilla. Con el mismo tema encontramos la interesantísima serie titulada *La maravillosa enfermedad de Arlequín* (diseñada e ilustrada por G. J. Xavery, y publicada en el siglo XVIII por Petrus Schenk en Amsterdam) donde hallamos un álbum completísimo de los quehaceres de Arlequín en su faceta de madre, empezando por el parto mismo: *Arlequín dando a luz a tres niños (de los que sólo uno sobrevive)*, *Arlequín dando de mamar a su hijo*, *La joven madre Arlequín dando a su hijo el primer baño*, *Arlequín acunando a su hijo como un loco*, *Arlequín jugando con su bebé*, le enseña a dar sus primeros pasos, le peina, le da la primera azotaina, le enseña a leer, las dificultades de la crianza, etc. (Duchartre 40).

No ya con el hecho específico de su “transexualismo,” sino con el de tener un hijo (Juan Ranilla) encontramos parangón en un grabado en madera incluido en la obra *Compositions de rhetorique* (Lyon, 1601) titulado *Arlequín y su prole* (Nicoll, *World* 142), o en *Arlequín lleva a los niños a la casa de su verdadero padre*, también un grabado en madera, esta vez del siglo XVI (143).

Además, mencionamos brevemente el paralelismo existente entre el tema que sirve de excusa para las tres versiones de *El retrato de Juan Rana* (de Moreto, Solís y Villaviciosa) y el grabado de Claude Gillot titulado *Arlequín posa para su retrato* (181); o el que se produce entre *Pulcinella vuelve locos a los poetas*, grabado satírico del siglo XVIII (204), y la estulticia de que hace gala en el entremés de *Juan Rana enamorado* nuestro personaje que, sin duda alguna, saca de quicio tanto a la Crítica (personaje que ha convocado un certamen poético, cuyo tema es el ensalzamiento de su propia belleza, en el que Rana quiere participar para ganarse su afecto) como al Estudiante (el otro participante a dicho certamen); o el que podemos encontrar entre la pintura de escuela france-

sa del siglo XVIII, atribuida a Hubert Robert, *El triunfo de Arlequín*, donde aparece este personaje montado en una carroza con todo un cortejo acompañándole por un frondoso jardín (223), y el entremés homónimo de Juan Rana, escrito por Calderón, en el que encontramos la apoteosis de nuestro personaje que aparece sobre el escenario “[...] en un carro triunfal con mucho acompañamiento, y delante dos hombres, uno con el sayo y otro con la vara” (Lobato 559). Dicho triunfo no es más que una especie de homenaje en vida que se le tributó, como agradecido reconocimiento a su exitosa carrera, en la que sería la última vez en que Cosme Pérez pisaba las tablas de un escenario.

Después de todo lo señalado, podríamos poner el punto y final a este estudio destacando el fenómeno que se produjo en el proceso de creación de la máscara teatral de Juan Rana a partir de algunos personajes de la *commedia dell’arte* en el cual, por medio de una transformación evolutiva que podríamos definir de cuasi-alegórica, las auténticas máscaras de cuero que utilizaban los actores para la representación desaparecieron para dar paso a la máscara simbólica que ya no es necesario que aparezca físicamente para mostrarse con todo su vigor y efectividad.

NOTAS

1. Así lo demostró ya en su día Javier Huerta Calvo.

2. Juan de Caramuel, en el apartado titulado “De arte condendi Comoedias” de su obra *Primus Calamus* (1668), ejemplificaba el ingenio y la tremenda agilidad mental que Cosme Pérez tenía a la hora de improvisar en escena a través de esta anécdota que desde entonces quedó fijada como paradigma de la técnica de improvisación teatral: “En Madrid, el salón del palacio llamado el Buen Retiro, donde se representan las comedias, tiene alrededor algunas ventanas o balcones que corresponden a los aposentos donde se sientan los grandes cuando hay comedias. En cierto entremés en que Juan Rana, el gracioso más vivo que hubo en España, haciendo papel de alcaide de aquel palacio, introdujo dos forasteros a quienes mostró todo lo que había digno de verse en él. Y cuando llegó a mostrarles el teatro, colgado de tapicerías y preciosas pinturas entre las ventanas o balcones, les dijo: ‘Éste es el salón donde se canta y representan las comedias: el Rey y la Reina se sientan allí; aquí, los infantes; los grandes, en aquella parte.’ Y volviéndose a mirar las ventanas, donde había dos señoras de la primera nobleza, les dijo: ‘Contemplad aquellas pinturas. Qué bien y qué al vivo están pintadas aquellas dos viejas. No les falta más que la voz, y si hablasen creería yo que estaban vivas, porque, en efecto, el arte de la pintura ha llegado a lo sumo en nuestro tiempo’” (Cotarelo I, clxii-clxiii).

3. La improvisación propiamente dicha, muy pronto pasó a convertirse en la repetición, a modo de comodín, de una serie de situaciones (denominadas *lazzi*) que no tenían porqué tener ningún tipo de relación con el tema central de la pieza representada y que aparecían en la representación a discreción del actor de una manera aparentemente improvisada. Los actores tenían muy bien ensayado un amplio repertorio de estas situaciones, además de tener memorizados una gran cantidad de lugares comunes, temas y situaciones que obtenían gracias a la vasta cultura literaria que solían poseer. Algunos de los *lazzi* más habituales fueron: el *lazzo* de llorar y reír, el *lazzo* de la mosca, el del callar, el de la pulga, el de frutos y besos, el de la O, etc.

4. Es necesario aclarar que cuando se hablaba de *improvviso* no se estaba haciendo mención, únicamente, a una técnica interpretativa basada en la improvisación, sino también al lugar donde se decidía llevar a cabo la representación, que podía ser muy variopinto.

5. Por ejemplo, en *Filomena*, *El maestro de danzar* y en el auto *El hijo pródigo*.

6. “Este Ganasa pues, trató con los diputados de las cofradías que en el Corral de la Pacheca se le hiciese un teatro donde representase sus dramas e hiciese sus habilidades, no porque no se representasen ya comedias en dicho corral, según se dijo, sino porque estaba todo abierto y a la inclemencia el foro o las tablas, las gradas, y con más razón el patio, de modo que cuando llovía no se representaba. Y así en la tasa que dicho año de 1574 hicieron Alonso de Baena y Bernabé Sánchez, carpinteros, de los tablados, lienzos y otros pertrechos del Corral de la Pacheca, añadieron: ‘y entran en esta tasa los anjeos que se hicieron para quitar el sol de los tablados de este corral’. [...] Aunque el corral se cubrió con tejados, pero el patio siempre quedó descubierto y sólo tendían sobre él un toldo, como se ha dicho, para libentar del sol” (Pellicer I, 53-55).

7. Resulta muy sugerente la idea de intentar trazar una línea de influencia indirecta entre Ganassa y Pérez a pesar de la tajante opinión en contra que al respecto manifestó Eugenio Asensio: “Ni la ligera similitud fonética, ni las semejanzas superficiales de Juan Rana y Arlequín —creación, a lo que parece, de Ganassa—, ni la tentación de atribuir a la *commedia dell’arte* una influencia misteriosa que escapa a toda documentación nos permiten entroncar los dos actores o las dos figuras fijas o máscaras: Arlequín el italiano, Juan Rana el castellano. Cada rasgo de Juan Rana halla precedentes claros en la tradición española, o plena justificación en el ambiente de la época” (166).

8. El calado que este actor debió dejar en el público de la época debió de ser también tremendo a tenor de la adopción que de su máscara llevó a cabo el pueblo, asimilándola como un personaje más (a veces, incluso contrapuesta a la de Ganassa, a modo de gigantes y cabezudos) del imaginario carnavalesco que ha perdurado hasta nuestros días en las celebraciones de las provincias de Guadalajara y Burgos. Arróniz, a propósito del renombre adquirido por Bottarga, apunta la enorme repercusión de los cómicos *Dell’arte* en la España de la época, ya que “las fiestas burlescas, los carnavales y toda clase de juegos se llenaron de color con el vestido de los italianos” (246). Nicoll, por su parte, pone en duda que esta denominación pertenezca a un único actor, sino que más bien, en realidad, se trataría de un desdoblamiento de la máscara de Pantalone que conseguiría independizarse por completo de éste, hasta el punto de que sería adoptada por algún cómico que la interpretaría ya con unos rasgos

completamente particulares (*World* 52-53). Sobre las populares celebraciones de botargas, véase Caro Baroja 357-63.

9. Según recoge Cristóbal Pérez Pastor, esta compañía debió ser la primera que solicitó y consiguió permiso oficial para incluir mujeres en sus representaciones en los corrales madrileños allá por 1587, cosa bastante novedosa en la escena europea del momento. La aparición de actrices, sin embargo, estaba condicionada (como indica el documento aportado por Pérez Pastor) a que éstas estuvieran casadas, las acompañaran sus maridos y que sólo interpretaran vistiendo ropas de mujer y nunca de hombre. A partir de ese momento se prohibió la aparición de jóvenes vestidos de mujer para representar los papeles femeninos de las obras (20-22). Sin embargo, José María Ruano de la Haza opina que este permiso real que concedía licencia para que las mujeres pudieran representar en público debía ir muy “a la zaga de la práctica teatral.” Entre los ejemplos que aporta para sostener su argumento, está el del caso de Mariana, la esposa de Lope de Rueda, de la que se tiene noticia que representaba en la compañía de su esposo ya en 1554 (60).

10. Compárense estos razonamientos con algunos de Juan Rana como, por ejemplo, la rotunda negativa que plantea en el entremés de *El niño caballero*, escrito por Antonio de Solís, a estar con su esposa en público para lo que alega, según refiere ella, que “[...] en público no ha de estar / con una mujer casada / porque le pueden prender” (Citamos a través de la edición de Sánchez Regueira 31); o el rocambolesco cómputo que emplea para calcular su edad en *El retrato de Juan Rana*, de Sebastián de Villaviciosa: “[...] ésta es la cuenta sin engaños: / Yo, el día que nací tendría seis años, / y de allí a poco tiempo fue verano; y salí yo de casa muy temprano, / y luego vino el miércoles corvillo, / y algo después se me pudrió un membrillo. / Y el cura un día me quitó el sombrero, / y de allí a no sé cuando fue febrero, / que según todo aquesto bien sumado, / sin que en sólo un minuto me haya errado, / tengo hoy día, entre propios y ajenos, / diez años, veinte o treinta más o menos” (Citamos por la edición incluida en *Tardes apacibles de gustoso entretenimiento*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1663, fol. 53v). En la composición con la que Luis Quiñones de Benavente ganó el primer premio de la academia burlesca, celebrada en El Retiro durante el carnaval de 1637, bajo el lema *Doce redondillas que digan la razón por qué las beatas no tienen unto, y si basta la opinión del doctor Juan Rana para que se crea*, se puede leer la contundente e irrefutable explicación que nuestro personaje, esta vez en el papel mismo de doctor, da al respecto: “¿Por qué, se le preguntó, / no tienen unto las tales, / siendo gordas naturales? / Y él respondió: Porque no. / Tan bien fundada razón / (que no hay otra que lo sea) / basta para que se crea / de este doctor la opinión” (Citado en Bergman 136).

11. Como ejemplos de bravuconadas o fanfarronadas en general, podríamos citar aquella escena de *El desafío de Juan Rana* en la que tras dejar en evidencia al contrincante, mucho más cobarde que él (cosa inaudita), de un duelo que está manteniendo, se siente tan exultante que se jacta de haberle vencido y haber hecho huir a otros noventa y nueve compañeros que con su adversario estaban: “COSME.- ([Ap.] Éste es gallina. Probar / a ser yo valiente quiero; / [...] en efeto, he de reñir.) (Riñen.) / GIL.- ¿Qué aguarda? ¡Riña al momento! / COSME.- ¡Pues tome este pantuflazo! / GIL.-

¡Hombre, detente! ¿Qué es esto? / ¿Tú eres Juan Rana? COSME.- No soy / sino un diablo del infierno. / GIL.- ¡Aquí de Dios, que me matan! / (*Sale la JUSTICIA.*) JUSTICIA.- La Justicia ¿qué es aquesto? / COSME.- He reñido con cien hombres: / los noventa y nueve huyeron, / y a éste, con la zambullida, / uñas abajo le he muerto. / JUSTICIA.- ¿Cómo, si está vivo? COSME.- Habrá / resucitado de miedo” (Citamos por la edición de Rodríguez y Tordera 211). A pesar de no estar interpretando en esta ocasión el papel de Juan Rana, el personaje que interpreta Cosme Pérez en la obra de Francisco Bernardo Quirós *Mentiras de cazadores y toreadores* (un figurón llamado Don Tadeo) también alardea de una tarde de gloria que dice haber vivido como torero: “Una tarde en el Retiro / clavé en un monstruo lanado / con la destreza que suelo / un rejón de higuera, y tanto / con el humor de la sangre / brotó, que desde Palacio / alcanzaron brevas frescas, / que las damas merendaron, / y a la noche hallaron higos / los Mayordomos del Rastro.” Sin embargo, esto se queda en nada comparado con su pericia a la hora de cazar: “Estando en Aranjuez un día pescando, / sentí peso en la caña, y levantando / la caña al aire con mi fuerte brazo, / saqué un barbo, que dio tal zurriagazo / a una perdiz, que por allí volaba, / que cayó muerta, al tiempo que cruzaba / un veloz conejuelo, / que se quedó clavado en el anzuelo, / y yo por no quebrar caña y sedal, / suéltolo todo, y por el arenal / corrió el conejo, y tropezó en la caña / una liebre que vino de hacia Ocaña, / al tiempo que en la cuerda se enredó / un gamo, que mi acero le mató; / y yo con un anzuelo pesqué, mi amo, / barbo, perdiz, conejo, liebre y gamo” (Quirós 113 y 115).

12. El nombre *zanni*, o *zan*, como sobrenombre genérico que muchos personajes anteponian a su denominación específica, es una derivación que provendría de la corrupción fonética que el dialecto bergamasco (originario de la ciudad italiana de Bérgamo) hace de la palabra Gianni, diminutivo del nombre propio Giovanni. Éste tuvo una enorme importancia en la escena europea, ya que cuando los teatros de otros países, inspirados por la *commedia dell'arte* italiana, quisieron apodar a sus histriones respectivos, les bautizaron de la misma manera, y así encontramos a Jean Potage en Francia, a Hans Wurst en Alemania, a Ivanoušhka-Douratchok en Rusia, y, como no, a nuestro Juan Rana en España.

13. La estirpe de Pulcinella estaría compuesta por Polichinelle en Francia, Punch y Jack Pudding en Inglaterra, Hans Wurst y Pulzinella en Alemania, Toneelget en Holanda y Don Cristóbal Pulchinella en España.

14. A partir de este momento, las referencias bibliográficas que proporcionamos se corresponden con reproducciones de las piezas pictóricas que vamos a citar para que el lector, si lo desea, pueda consultarlas.

15. No nos pasa desapercibido el asombroso parecido físico entre el Pulcinella aquí representado y el Juan Rana retratado en el famosísimo cuadro que se conserva en la Real Academia Española.

16. Se trata de un grabado de F. Vasconi (1719) basado en un dibujo de Pier-Leone Ghezzi (1674-1755). Para consultar una reproducción del mismo, puede verse la página 215 de la edición traducida en inglés de la obra de Duchartre preparada por Randolph T. Weaver, London: Harrap, 1929.

17. Giovanni Domenico Tiepolo en la serie que pintó sobre la vida de Pulcinella representa a éste

junto con su doble femenino (Esrig 101). Una situación paralela se puede encontrar en el entremés de *El guardainfante*. Segunda Parte entre Juan Rana y el personaje que representa la actriz Josefa Román.

OBRAS CITADAS

- Arróniz, Otón. *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*. Madrid: Gredos, 1969.
- Asensio, Eugenio. *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente. Con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*. Madrid: Gredos, 1965.
- Bergman, Hannah E. *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*. Madrid: Castalia, 1965.
- Caro Baroja, Julio. *El carnaval (Análisis histórico-cultural)*. Madrid: Taurus, 1984.
- Cotarello y Mori, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas (desde mediados del siglo XVI a mediados del siglo XVIII)*. Madrid: Bailly-Baillière, 1911, 2 vols.
- Duchartre, Pierre-Louis. *La Comédie Italienne*. Paris: Librairie de France, 1924.
- Esrig, David. *Commedia dell'Arte*. Nördlingen: Delphi, 1985.
- Falconieri, John. "Historia de la Commedia dell'Arte en España." *Revista de Literatura* 11-12 (1957): 3-37, 69-90.
- Huerta Calvo, Javier. "Arlequín español (entremés y *commedia dell'arte*)." *Crotalón* 1 (1984): 785-97.
- Lobato, María Luisa. *Pedro Calderón de la Barca. Teatro cómico breve*. Kassel: Reichenberger, 1989.
- Nicoll, Allardyce. *Masks, Mimes and Miracles. Studies in the Popular Theater*. New York: Cooper Square Publishers, 1963.
- _____. *The World of Harlequin. A Critical Study of the Commedia dell'Arte*. Cambridge: Cambridge UP, 1963.
- Pellicer, Casiano. *Tratado histórico sobre el origen y progreso de la comedia y del histrionismo en España*. Madrid: Imp. de la Admón. del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804. (Existe una edición moderna de esta obra realizada por José María Díez Borque, Barcelona: Labor, 1975.)
- Pérez Pastor, Cristóbal. *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Primera serie*. Madrid: Impr. de la Revista Española, 1901.
- Quirós, Francisco Bernardo de. *Obras de don Francisco Bernardo de Quirós. Obras y Aventuras de don Fruela*. Ed. Celsa Carmen García Valdés. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1984.
- Rodríguez, Evangelina, y Antonio Tordera, eds. *Pedro Calderón de la Barca. Entremeses, jácaras y mojigangas*. Madrid: Castalia, 1990.

- Rodríguez Cuadros, Evangelina. *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid: Castalia, 1998.
- Ruano de la Haza, José María. "El vestuario en el teatro de corral." *Cuadernos de Teatro Clásico* 13-14 (2000): 43-62.
- Sánchez Regueira, Manuela. *Antonio de Solís. Obra dramática menor*. Madrid: CSIC, 1986.
- Sartori, Donato, y Bruno Lanata. *Arte della maschera nella Commedia dell'Arte*. [Firenze?]: Usher, 1983.
- Serralta, Frédéric. "Juan Rana homosexual." *Criticón* 50 (1990): 81-92.
- Thompson, Peter. "Crossing the Gendered 'Clothes'-Line: Lanini y Sagredo's El parto de Juan Rana." *Bulletin of the Comediantes* 53.2 (2001): 317-33.
- _____. "Juan Rana, A Gay Golden Age Gracioso." *A Society on Stage: Essays on Spanish Golden Drama*. Ed. Edward H. Friedman, H. J. Manzari y Donald D. Miller. New Orleans: UP of the South, 1998. 239-51.
- Uribe, María de la Luz. *La Comedia del Arte*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, [1963].